

Meyer-Denkman, Gertrud

Performance-Art - Versuch einer Orientierung

Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule* 1990, S. 166-178. -
(Musikpädagogische Forschung; 11)



Quellenangabe/ Reference:

Meyer-Denkman, Gertrud: Performance-Art - Versuch einer Orientierung - In: Pütz, Werner [Hrsg.]:
Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 166-178 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-92700 -
DOI: 10.25656/01:9270

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-92700>

<https://doi.org/10.25656/01:9270>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Werner Pütz
(Hrsg.)**

**Musik
und Körper**

D 122/90/11/2



Themenstellung: Daß es der Leib ist, der die Musik macht, hört und erlebt und daß jeder Umgang mit Musik geistige, emotionale und körperliche Prozesse gleichermaßen mit einschließt, scheint eine Selbstverständlichkeit, die jedem Musiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagogen vertraut ist. Trotzdem ist das Verhältnis vieler Musiker und Musikologen zu ihrem Körper nicht ohne Irritationen, Folge einer leibfernen musikalischen Ausbildung, die ihrerseits die im Verlaufe ihrer Geschichte zunehmende Entkörperlichung der abendländischen Musik und Körperfeindlichkeit der westlichen Kultur insgesamt widerspiegelt.

Die im vorliegenden 11. Band der Musikpädagogischen Forschung versammelten Beiträge des Cloppenburgers Symposions „Musik und Körper“ gehen die elementare Beziehung zwischen Leib und Musik im interdisziplinären Dialog an. Pädagogen, Wissenschaftler, Therapeuten und Künstler reflektieren das Thema aus musikpsychologischer, anthropologischer und philosophischer Sicht, entwerfen Modelle zu einer ganzheitlichen, körperbewußten Instrumental- und Gesangspädagogik (Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Klavierunterricht im 19. Jahrhundert) und stellen Beispiele künstlerischer Praxis vor (Chinesische Nationaltänze und Performance Art); sie diskutieren Fragen der pädagogischen und therapeutischen Praxis und Theorie (Musikhören; Regulatives Musiktraining; elementares „leibhaftes“ Musizieren; Afrikanisches Trommeln; Musik und Bewegung, Rock- und Pop-tanz im Musikunterricht; Körperbewußtheit und musikalische Interpretation). Außerdem enthält der Band zwei Beiträge zur Musik in der Erwachsenenbildung.

Der Herausgeber: Dr. Werner Pütz, geb. 1939, Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft (Musikhochschule und Universität Köln), Professor für Musikpädagogik an der Universität Gesamthochschule Essen, Veröffentlichungen zur Didaktik der Neuen Musik, zum fächerübergreifenden Unterricht und zu therapeutischen Aspekten des Musikunterrichts.

ISBN 3-89206-351-6

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 11

Werner Pütz
(Hrsg.)

Musik und Körper



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Musik und Körper / Werner Pütz (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Musikpädagogische Forschung ; Bd. 11)

ISBN 3-89206-351-6

NE: Pütz, Werner [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-351-6

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen

Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

„Das diesem Bericht zugrundeliegende Vorhaben wurde mit
Mitteln des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft
(Förderungszeichen: B 3786.003) gefördert. Die Verantwortung
liegt bei den Autoren.“

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
AMPF-Tagung Cloppenburg 13.-15. Oktober 1989	15
MANFRED CLYNES	
Mind-Body Windows and Music	19
RUDOLF ZUR LIPPE	
Es ist der Leib, der die Musik macht	43
CHRISTOPH SCHWABE	
Regulatives Musiktraining und Körperwahrnehmung	56
WERNER PÜTZ	
Erfahrung durch die Sinne und Sinnerfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik	65
BARBARA HASELBACH	
Zur elementaren Erfahrung leib-haften Musizierens	83
RUDOLF KRATZERT	
Alexander-Technik als Basis-Technik für Musiker	87
PETER JACOBY	
Die Feldenkrais-Methode im Instrumental- und Gesangsunterricht	99
MARTIN GELLRICH	
Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	107
WENJUAN SHI-BENEKE	
Chinesische Nationaltänze Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen	139
GERTRUD MEYER-DENKMANN	
Performance-Art - Versuch einer Orientierung	166
HEINER GEMBRIS	
„For me, it's a little microcosmos of my life“ Über die Performance von Jana Haimsohn	179

FRAUKE GRIMMER	
Körperbewußtsein und „innere Bewegtheit des Ganzen“	
Voraussetzungen lebendiger Interpretation in der Musikpädagogik	
Heinrich Jacobys	185
WOLFGANG MEYBERG	
Afrikanisches Trommeln. Aspekte einer körperorientierten	
Musikpädagogik	198
ULRICH GÜNTHER	
Musik und Bewegung in der Unterrichtspraxis.	
Bericht über eine Befragung von Musiklehrern	205
RENATE MÜLLER	
Rock- und Poptanz im Musikunterricht.	
Musikpädagogische Aspekte	223
HORST RUMPF	
Sinnlichkeit - Spiel - Kultur	
Erinnerung an verpönte Spiel-Arten	234
URSULA ECKART-BÄCKER	
Musikpädagogik in der Erwachsenenbildung - eine gesellschaftliche	
und pädagogische Notwendigkeit:	
Einführung in die Problematik	246
WERNER KLÜPPELHOLZ	
Erwachsene als Instrumentalschüler	
Eine empirische Studie	263

Performance-Art - Versuch einer Orientierung

GERTRUD MEYER-DENKMANN

Eine Definition, was Performance Art eigentlich sei, ist vom Begriff so schwierig wie von ihren vielfältigen Erscheinungsformen - von ihren historischen Ursprüngen wie von der unterschiedlichen Entwicklung, die sie in den verschiedenen Ländern, sei's in den USA oder in Europa erfahren hat. Als eine 'hybride' Kunstform, schillernd zwischen Aktionskunst, Living Art oder Body Art, widerstrebt sie einem theoretischen Ansatz, der sie analytisch einer Bestimmung zuführen möchte. „Die Performance Art zu beschreiben ist aber ein Unterfangen, das mit vielen Unbekannten rechnen muß. Deshalb, weil sie eben eine flüchtige Kunst ist, eine Kunst des Dabei-Seins und Dabeigewesenseins, wenigstens der Erzählung, wie es gewesen ist. Jede Aufzeichnung ist ja nur ein Abklatsch der Atmosphäre, und in den seltensten Fällen ist z.B. eine Fotografie so sprechend, daß sie als Ersatz für das Ereignis aufkommen kann“.¹

Das Wort Performance, heut in aller Munde, besagt alles und doch nichts. Performance, verstanden als 'Auftritt', gesellt sich zur Show. Alles ist Show. Show ist der Effekt um seiner selbst willen, ist Sprache unseres Massenzeitalters und der Massenmedien. Performance als Herz der Show ist Zeichen des Erfolgs, sei's von Stars und Künstler aller Art, von Rockbands oder Schaustellergruppen - bis hin zur ritualisierten Show politischer Auftritte. Die polierte Imagebildung ist Teil einer personifizierten Show. Der perfekte Star wird zur Pseudofigur durch totale Künstlichkeit. Perverbiert durch das Verhältnis von Modell und Reproduktion wird er im Getriebe des Managements- und Medienrummels zum perfekten Warenkörper stilisiert.

Gegen diesen Standardisierungs- und Typisierungsprozeß, bewirkt durch Starkult und Imagebildung - gegen den Druck einer Superästhetisierung und einer totalen Mediensimulation wehrt sich eine Performance Art - ohne ihr doch gänzlich entkommen zu können.

Im Gegensatz zum Glamour eines show business oder zu den Pseudoereignissen einer Performance weist eine Art Performance auf ihren künstlerischen Zusammenhang, auf poetische Momente. Zwar sind Show wie auch Performance Art auf Auftritte und Szene angewiesen, auch verzichten beide heute nicht auf

¹ G.J. Lischka: Performance und Performance Art. In: Kunstforum, Bd. 96. 1988; S. 118

den Einsatz technischer Medien - doch in einer Performance Art verändern sich ihre Bedeutungen. Spezielles Merkmal einer Performance Art ist ihr intermediärer Charakter: ihr Zusammenspiel verschiedener Künste und Medien wie Musik und Szene - Bild und Film - Tanz und freie Bewegung - Alltagssprache und Dichtung. In diesem intermediären Zusammenspiel kann die eine oder andere Kunstart oder Aktion dominieren oder auch ganz zurücktreten. Wesentlich ist, daß es der Performance Art in dieser Grenzüberschreitung der Künste und Medien um ein neues Verständnis einer - wie auch immer gearteten - Wirklichkeitsbewältigung geht. Falsch wäre es also, diese intermediäre Kunstform mit der Idee eines Gesamtkunstwerks zu vergleichen. Werden hier die beteiligten Künste unter die Idee der Einheit und Geschlossenheit eines Kunstwerks subsumiert, so bleiben in der Performance Art die unterschiedlichen Kunstarten und Medien so gut wie autonom. Die verschiedenen Aktionen oder auch mehrere Szenen können gleichzeitig stattfinden, ohne unbedingt in einem kausalen Zusammenhang zu stehen, geschweige durch den roten Faden einer Erzählung verbunden zu sein.

Eine Kunst der Gegenwart wie die Performance Art, die den Anspruch erhebt, als Extrakt seiner sozialen und kulturellen Umwelt erkannt zu werden, will nicht länger illustrativ Geschichten erzählen. Ihr geht es um das Aufdecken von Grenzbereichen, von Widersprüchen durch Gegenüberstellen von Ereignissen und Situationen aus dem sozialen und auch politischen Umfeld. „Der Grenzbereich also ist das aufregende Feld des Unausgesprochenen, des 'noch nicht zu Tode Erzählten'. Aus extremen Gegensätzlichkeiten kann etwas Neues, Frisches, Drittes entstehen - im Kopf“.² Der Betrachter wird also aufgefordert, kreativer Teilhaber des Geschehens zu sein. Auch geht es der Performance Art um neue Wahrnehmungen und Erfahrungen - sie können um Symbole kreisen, die Objekte, oder äußere oder innere Vorgänge repräsentieren, um Imaginationen, die Raum- und Zeitebenen verschieben als „eine Reise, um aus dem Ghetto des festgefrorenen ästhetischen Augenblicks auszubrechen.“³

Performance Art, obwohl dem Theater nah, unterscheidet sich doch wesentlich von dessen klassischen Formen, etwa der Aufführung eines von einem Autor vorgegebenen Stücks mit einer regiegeführten Einstudierung der Darstellerrollen. Neue Methoden der Produktion in Kunst und Musik unseres Jahrhunderts ver-

² Erich Wonder: Zwischenräume/Nachbilder. In: Ars electronica. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Linz 1988; S. 104

³ A.a.O. S. 104

änderten die Rolle des Autors wie des Interpreten und des Rezipienten. Im Gegensatz zum Ausstattungstheater sind in einer Performance Art Autor und Interpret zumeist dieselbe Person, bzw. es wird von der Gruppe zusammen das Konzept erarbeitet und aufgeführt. Kunst als Prozeß ermöglicht nicht nur neue Erfahrungen, der Beobachter dieses Prozesses nimmt in den inszenierten oder öffentlichen Räumen direkter als bisher am Ereignis einer Art Performance teil. Performances können in öffentlichen oder privaten Räumen stattfinden. Ihre prozeßartigen und häufig unkonventionellen Aktionen würden sich einer Installation in einem institutionellen Rahmen kaum einfügen können oder wollen. Nicht wenige Aufführungen der Performance Art vermengen sich mit dem öffentlichen Leben und dehnen sich auf Straßen und Plätzen aus. „Die Forderung nach Öffentlichkeit und Durchsichtigkeit hat nicht allein ästhetische Gründe; sie geht einher mit dem Ruf nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung.“⁴ Dennoch, in jüngster Zeit beginnt auch eine Performance Art sich zu etablieren, zeigt sie Momente einer selbstgefälligeren Nabelschau oder liebäugelt mit der Versuchung einer allgegenwärtigen Mediensimulation.

Wenn auch der Begriff Performance Art erst in den 70er Jahren in Gebrauch kam, ist es doch interessant, den historischen Anfängen einer Kunstform nachzugehen, an deren Entwicklung sich Musiker, Literaten, Maler, Tänzer u.a. beteiligten. Roselee Goldberg versucht in ihrem informativen Buch „Performance - Live Art, 1909 to the Present“⁵, die ersten Quellen auf den Futurismus und Dadaismus zurückzuführen.

Der italienische Futurismus wurde in seiner internationalen Einflußnahme auf die gesamte Kunstwelt lange unterschätzt. Es mag sein, daß seine spätere Parteinahme für den Faschismus das weitere Interesse an seiner künstlerischen Bedeutung ins Negative - wenn auch zu recht - verkehrt hat. Der Start begann mit Filippo Tommaso Marinettis erstem Manifest von 1909, es wurde gleichzeitig in Italien, Paris und Rußland publiziert. Die Literatur, Musik, Malerei, Theater u.a. umfassenden neuen künstlerischen Ideen des Futurismus ließen sich nicht mehr mit den üblichen Mitteln realisieren. In der Tat weisen die heterogene Simultaneität realistischer Kurzszenen, die ungewöhnliche Geräuschkulisse der Intonarumori von Luigi Russolo, die Rezitationen mit provokativen Texten oder die einem Vers libre huldigenden Lautgedichte sowie die überraschenden Kreationen von Bühnenbildern und Maskendekors auf die späteren Formen der Art Per-

⁴ Jürgen Schilling: Aktionskunst. Frankfurt/Luzern 1978; S. 7

⁵ Roselee Goldberg: Performance - Live Art 1909 to the Present. New York 1979

formance. Die sketchartigen Vorführungen mit dem Ziel, „das Feierliche, das Ernste und Erhabene in der Kunst zu zerstören“⁶ und das passiv konsumierende Publikum zu aktivieren - diese nicht selten zu Tumulten führenden Performances hatten entweder ihren Platz auf varietéartigen Bühnen, „auf denen das Unwahrscheinliche und das Absurde herrschen“⁷ oder in einem Cabaret, wo auch die ersten Vorführungen des 1918 in Zürich gegründeten Dadaismus stattfanden.

Im Gegensatz zu den Futuristen verband die Dadaisten ihre entschiedene Anti-Kriegshaltung, ähnlich war ihr Protest gegen die bestehende Gesellschaftsordnung mit ihrer kulturellen Fassade. Die Dadaisten proklamierten eine Anti-Kunst, deren Verquickung mit Überraschung und Zufall neue Wege eröffnen sollten. Ihnen schien das Theater in Form eines Cabarets das geeignetste Medium zu sein, ihre absurden Spektakel einem fassungslosen Publikum zu offerieren. Im Cabaret Voltaire in Zürich rezitierte Hugo Ball seine Lautgedichte, überraschte Tristan Tzara mit kubistisch kostümiertem Mummenschanz, machten Hans Arp und Richard Hülsenbeck durch surreale Texte und Aktivitäten auf sich aufmerksam.

Für die eher sich politisch verstehende Berliner Dadabewegung waren Collage und Fotomontagen des John Heartfield wichtige zukunftsweisende Mittel. Kann die Erfindung der Merz-Bühne des Hannoveraners Kurt Schwitters als Vorläufer späterer Environments gelten, so weist der Pariser Dada-Surrealismus mit szenischen Aufführungen von Cocteau, Apollinaire, Picabia, Breton u.a. im Salle Gaveau 1920 schon plastischere performanceartige Züge auf. Durch den intermediären Aufwand läßt sich eventuell auch Erik Saties Ballett „Relâche“ von 1924 zu einer Art Performance rechnen: Picabia schuf den Text, das Bühnenbild und die Malerei, René Claire den Film „Entr’acte“, und Marcel Duchamp posierte in einem lebenden Bild als Adam mit einer Eva à la Lucas Cranach.

Die Wurzeln heutiger Performance Art gehen auf den amerikanischen Komponisten John Cage zurück. Seine Grundidee einer Gleichwertigkeit von Kunst und Leben hat nicht nur die Entwicklung der Musik in unserer Zeit beeinflusst, sondern alle Künste: den Tanz, die Poesie, die Installation bildender Kunst, den experimentellen Film und nicht zuletzt die Performance Art. Cage, der die Grenzen zwischen den Künsten öffnete, verstand den künstlerischen Prozeß als einen experimentellen Vorgang und den Künstler als einen Forscher, Übersetzer und

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, Das Varieté 1913. In: Umbro Apollonio (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972; S. 174

⁷ A.a.O. S. 175

Verwandler der Wirklichkeit. Jedes Material, jedes Ereignis, jede Erfahrung und jede Aktivität konnte nunmehr Gegenstand und Medium der Kunst sein. Die erste interdisziplinäre Performance, genannt „Untitled Event“, wurde von John Cage und dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham konzipiert und 1952 in den USA aufgeführt. Der Plan erhielt nur allgemeine koordinierende Zeitangaben, um die von Cage intendierten Prinzipien des Zufalls und der Indetermination und somit auch die Intention und Mitverantwortlichkeit der Aufführenden zu ermöglichen. In der Performance „Untitled Event“ wurden Bilder und Filme gezeigt - Textlesungen und Musikaufführungen, sowie Tanzdarbietungen u.a. unterschiedliche Aktionen fanden gleichzeitig statt, während das Publikum sich räumlich inmitten dieses intermedialen Geschehens befand. Auf diesem entscheidenden Ereignis basierten die bald anschließende neue Kunstform des Happenings und etwas später auch die Aktionen des Fluxus. Beide Bewegungen dehnten ihren Aktionsradius in den 60er Jahren auch nach Europa aus.

Die ersten Happeningkünstler kamen aus dem Kontakt mit John Cage: Allan Kaprow, Dig Higgins, Jim Dine u.a. Sie standen Künstlern der Pop Art nahe - beide Kunstarten brachten Reales in die Vorstellungswelt der Kunst ein. Im Happening wurden absurde, irreale Elemente mit jenen aus der Realität vermischt, um neue Zustände, neue Assoziationsmöglichkeiten herbeizuführen. Das Publikum, oft direkt ins Geschehen einbezogen bis zur Aufforderung aktiv teilzunehmen, wird angeregt, sein Verhältnis zur Wirklichkeit zu überprüfen, um neuartige Erfahrungen zu verarbeiten. Hauptcharakteristikum des Happenings sind: Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Leben - seine Ort- und Zeitungebundenheit - Betonung von Überraschung und Zufall - eine Form, die einer Assemblage oder einem Environment gleicht, verbunden mit einer Collage von Material, Aktion, Bild, Musik, Film u.a. Typisch für ein Intermediakünstler dieser Art ist der in Berlin lebende Wolf Vostell, der seine Aktionen auch politisch versteht.

Etwas später, um 1961, entstand, auch in den USA, die Fluxusbewegung. Der Name geht auf eine Idee George Maciunas zurück - seine Bedeutung wird bewußt im ungewissen gelassen. An dieser Bewegung nahmen ebenfalls Künstler und Nichtkünstler aller Art teil. Die bekanntesten: G. Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Nam Yun Paik, Ben Vautier und nur kurz Joseph Beuys. Während die Dada- und Happeningbewegung - jede in ihrer Weise - das Publikum herausforderte, verweigert sich Fluxus oder widerspricht sich selbst. Die Aktivitäten von Fluxus sind gekennzeichnet durch elementare, oft auch provozierende akustische und visuelle Events. George Brecht bekannt: „Das Wort Event schien

näher die totale, alle Sinne in Anspruch nehmende Erfahrung auszudrücken, an der ich mehr als an allem anderen interessiert war.“⁸ Diese Events wurden - wenn überhaupt - verbal notiert. Sie überraschten durch ihre Widersprüchlichkeit der sonst bekannten Tätigkeiten des Alltags, des Muskmachens - des Unbeschreiblichen.

Der Übergang vom Happening zur Performance Art ist in den 60er Jahren fließend. Von großem Einfluß waren die neuen Tanzformen des Merce Cunningham, vermischt mit den Materialexperimenten von John Cage, die sich in den verschiedenen Gruppenaktivitäten mit den Events aus Happening und Fluxus durchdrangen.

Die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern und Komponisten erwies sich für die Entwicklung der Performance Art als außerordentlich fruchtbar. Die Maler und Pop-Artisten Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns sowie Architekten, Bildhauer und Komponisten wie Terry Riley, La Monte Young, Philip Corner u.a. inspirierten sich gegenseitig, sei's in der Dancer's Workshop Company in San Francisco mit der Tänzerin Ann Halprin, oder in The Judson Dance Group in New York. Lucinda Childs fand im Bildtheater des Robert Wilson Gelegenheit, neue Kreationen zu erarbeiten. Ihre geometrisierten Raumbewegungen verband sie später geschickt mit der Minimal Music von Steve Reich.

Diesen Gruppen, die sich um eine neue „body awareness“ bemühten, ging es darum, den Tanz von seiner balletthaften Künstlichkeit und fraulich normierten Grazie zu lösen. Sie kreierten Bewegungsformen, die, statt stories mit emotionalen Ausdrucksgesten zu begleiten, sich von Every-day-Aktivitäten kaum unterschieden. Der Bewegungsmodus war nicht an Rhythmus und Form einer Musik gebunden, beide Medien blieben autonom. Die miteingesetzten Materialien und Objekte oder - je nach Konzept - die Stimmen und Körperinstrumente unterstützten akustisch, musikalisch und szenisch die Performance. Auch die Tanz-Performance von Jana Haimsohn (New York) ist durch eine neue „body awareness“ gekennzeichnet. Ihr gelingt durch die Gleichzeitigkeit ihres Tanzens und Singens, ihres Sprechens und Trommelns eine Steigerung ihrer Ausdruckskraft, die sich unmittelbar dem Publikum mitteilt. Ihre Intentionen kreisen um Bilder ihrer Kindheit, um traumatische Erinnerungen, oder auch um eine Vergegenwärtigung humaner Probleme.

⁸ Aktionskunst. A.a.O. S. 80

Die frühen Formen einer Performance Art in den 60er Jahren waren gekennzeichnet durch einen Zwischenbereich, der intermediale Elemente aus Tanz, Theater, Film, Malerei und Musik verarbeitete, wobei die Grenzen zwischen den Disziplinen sich verwischten. Gegenseitige Transformationen von Filmsequenzen und live Aktionen - korrespondierende Light- und Soundeffekte, photoelektrisch durch die Bewegenden hervorgerufen u.a. live-elektronische Praktiken sollten die Wahrnehmung sensibilisieren. D.h. es ging um ein Sich-selbst-bewußt-werden im Kontakt zum Material, zur Körperbewegung in Raum und Zeit in einer sich wandelnden Umwelt. In den 60er Jahren war man in Europa noch mit den Anfängen der Happening- und Fluxusbewegung beschäftigt, es sei denn, man rechnet einige Soloperformances von Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Günther Brus u.a. schon zu den Vorformen einer Performance Art.

Waren in den ersten Performancegruppen schon wesentlich Frauen in der Mehrzahl, so sind sie weiterhin maßgeblich an der Entwicklung einer Performance Art beteiligt. In den 70er Jahren wurden die anfänglichen Gruppenaktivitäten seltener. Aus der Mischung von Aktionskunst, Body Art und Concept Art tritt die jetzt breite künstlerische Bewegung in ihr „Monitor-Stadium“ ein. „Das Monitor-Stadium bedeutet demnach, daß der Körper selber zur Projektionsfläche wird, daß er sein eigener Spiegel ist, weil der andere, der Mitmensch, in dieser Funktion vom Medium ersetzt worden ist. ... Die Performancekünstler/innen arbeiten also vornehmlich mit und an sich selber, Frau und Mann getrennt oder gegeneinander gerichtet. Die Vereinzelung und Vereinsamung ist ein durchgehendes Thema für beide, sowohl gesellschaftlich als auch geschlechtsspezifisch gesehen. Die Performancekünstler schrecken vor keiner Härte zurück, mit der sie ihren Körper in den Kampf werfen: Es gilt ihn vor der totalen Hingabe und dem Ausgeliefertsein an die Medien zu retten. Und wenn auch Medien verwendet werden, so doch in diesem befreienden Sinne der Intermedia. Immer wieder auf sich zurückgeworfen, nehmen diese Künstler/innen erneut Anlauf, um das Thema Körper/Umraum in einen Zustand zu bringen, der eine verbindliche Aussage zur Zeit ist. Sie sind die lebendigen Skulpturen, die sich gegen die Erstarrung mit heroischer Kraftanstrengung aufbäumen.“⁹

Mit hintergründigem englischen Humor präsentierten sich 1969 in London die beiden Künstler Gilbert and George als lebende Skulpturen, sie waren selber 'live' das Kunstwerk. Terry Fox, Chris Burden, Jochen Gerz, Stelarc, Gina Pane

⁹

Lischka: Performance Art. A.a.O. S. 132

u.a. wurden in den 70er Jahren durch ihre oft lebensgefährlichen, selbstzerstörenden Soloperformances bekannt. Die Spiegelung als Mittel zur Identitätssuche oder -verwandlung inszeniert über Video-Monitoren, Kameras, realen Spiegeln oder die Anwendung transvestierender Kleidung sind bezeichnend für die Performances von Paul McCarthy, Jürgen Klauke, Dan Graham, Stephan Laub u.a. Anderen Künstlern geht es um ein intensives, hautnahes Natur- und Materialbewußtsein mit Performances, die häufig sich in der Landschaft ausdehnten.

Die Soloperformances von Frauen zentrieren sich wesentlich um autobiographische und persönlichkeitsorientierende Inhalte. Bewußtseinszustände reflektierende Aktivitäten sind bezeichnend für die Performances von Bonnie Sherk. „Sitting Still“ hieß eine Performanceserie über Einsamkeit von ihr, die sie an verschiedenen Orten in San Francisco durchführte. Lynn Hershman unternahm verschiedene Alltagstätigkeiten, jedesmal eine andere Identität einnehmend.

Surreale Environments, die ihre Wahrnehmungsweise und Lebenssehnsüchte wiedergeben sollten, kreierte Colette. Diese und andere Konzeptionen kamen dem Bedürfnis der Frauen nach Selbstaktualisierung entgegen. Anderen Frauen ging es eher um eine kritische Selbstinspektion des Bildes ihrer Weiblichkeit, geprägt durch Kultur, Gesellschaft und der Warenwelt.

Charlotte Moorman erregte bereits in den 60er Jahren Aufsehen durch ihr provokantes Cellospiel. Es schickte sich ja bis in unser Jahrhundert nicht für eine Frau, ein Cello zwischen ihre Beine zu klemmen.¹⁰ Um das Instrumentalspiel als eine Domäne der Männerwelt bloßzustellen, spielte sie ihr Cello völlig nackt, oder nur bekleidet mit zwei Videomonitoren als Büstenhalter, inszeniert von dem TV-Künstler Nam Yun Paik. Während sie bei einer solchen Performance Anfang der 60er Jahre in New York verhaftet wurde, konnte sie später in Bremen auf einem Musica Nova Festival ungehindert nackt auf einem rosa Cello aus Eis spielen - bis dieses schmolz. Pat Olesko (New York) betrachtet ihre Person als „living sculpture“, einige ihrer Performances nennt sie 'Pataphysics'. In ihren extravaganten Kostümen versucht sie androgyne Charaktere zu kreieren, die die gesellschaftlich festgelegten geschlechtsspezifischen Bekleidungsmuster und Rituale auflösen sollen. In ihrer Videoperformance „The You're-a-Vision Song Contest“ gelingt es ihr durch einen raffinierten Trick, die vom männlich voyeuristischen Blick besetzten weiblichen Geschlechtsteile in 'lebende' und mit männlicher Stimme singende Porträts umzuwandeln.

¹⁰ Vergl. Freia Hoffmann: Instrument und Körper. Die musizierende Frau und ihre Wahrnehmung in der bürgerlichen Kultur 1750-1850. Frankfurt/M. 1990

Die New Yorker Künstlerin Allison Knowles verfolgt ganz andere Interessen. Seit den 60er Jahren ist sie durch ihre innovativen Happenings und Fluxusaktivitäten bekannt geworden. In ihren jüngeren Performances läßt sie ein subtiles, durch haptische und akustische Wahrnehmungen betontes Materialbewußtsein erkennen, ohne dieses mit psychologischen Bedeutungen zu überfrachten. Ihre differenzierten Aktionen mit Materialien aus Natur und Alltag, begleitet von ihren auf philosophische Reflexionen rekurrierenden Texten, ergänzt durch ihre Materialbilder und Filme, werden zu einem künstlerischen Prozeß, der den Umgang mit dem Material aus seiner Naturbeherrschung löst und ihm seinen Eigenwert zurückgibt.

Hervorzuheben sind ferner jene Arbeiten von Frauen, die unter einem speziellen feministischen Gesichtspunkt, unterstützt durch die amerikanische Bewegung des „Women's Lib“ in den 70er Jahren entstanden sind. Diese leitete nicht nur einen Prozeß der Selbstfindung und Selbsterfahrung der Frauen ein, sondern machte die gesellschaftlich bedingte Unterdrückung künstlerisch arbeitender Frauen bewußt. Feministisch eingestellte Künstlerinnen setzten sich mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinander, wie auch mit ihrem Geschlechtsbild, geprägt durch die patriarchalische Gesellschaft, ihre Kultur, die Warenwelt und die Massenmedien. Carolee Schneemans „Explored Canvasses“, ins dreidimensionale übertragene Bilder ihres weiblichen Körpers - und Valie Exports „Körper-Material-Interaktionen“ gehören zu den frühesten, ausgeprägt feministischen künstlerischen Kreationen. Carolee Schneeman verknüpft die Gleichwertigkeit des angewandten Materials mit der Gleichwertigkeit von Geste, Musik, Text und Film. In ihren Soloperformances, charakterisiert durch ein freimütiges Bekenntnis zur selbstbestimmten weiblichen Sinnlichkeit, geht es ihr um mehr als um die sexuelle Befreiung der Frau, es geht ihr letztlich um die Zurückweisung der männlichen Sprache. Valie Export, die in Wien lebt, stellt in ihren Performances die Ironisierung und Verfremdung weiblicher Leitbilder ins Zentrum. Sie argumentiert: „In der Ich-Inszenierung des Körpers kann man erkennen, wie sehr sich die Frage nach der weiblichen Identität stellt, nach einem eigenen Leben und nach einem eigenen Sinn.“¹¹ Neben ihren mutigen, oft provokanten Straßenperformances legt Valie Export heute ihren Schwerpunkt auf Videoperformances.

Die Düsseldorferin Ulrike Rosenbach war Schülerin von Joseph Beuys. Seit den 70er Jahren ist sie bekannt durch ihre eigenwilligen, phantasievollen Perfor-

¹¹ Valie Export: Mediale Anagramme. In: Kunstforum, Bd. 97. 1988; S. 155

mances, deren Environments sich bis in die Natur ausdehnten. Ulrike Rosenbach arbeitet vorwiegend mit Video und Film, mit denen sie interessante Transformationen und Überblendungseffekte erzielt. Diese Medientransformationen, oft unterlegt mit Tonbandmusik, sind mit Malaktionen und einem bedeutungswangeren Umgang mit Materialien und Objekten verbunden. Als konstantes Thema steht bei Ulrike Rosenbach die Auseinandersetzung mit autoritären Leitbildern und die Suche nach Identifikationsfiguren im Mittelpunkt. Diese wird über mediterrane mythische Frauenfiguren bis zu matriarchalischen Naturgottheiten zurückgeführt, um in neueren Performances zu Identifikationsmöglichkeiten mit der Natur als Ganzheit zu gelangen.

Zwei der berühmtesten Performancekünstlerinnen dürfen nicht unerwähnt bleiben, beide auch aus den USA kommend: Meredith Monk und Laurie Anderson. Als eine der vielseitigsten und international bekanntesten Performancekünstlerin, ausgezeichnet mit zahlreichen Preisen, ist Meredith Monk inzwischen zur Kultfigur nicht nur in der New Yorker Musik- und Theaterszene geworden. Als klassisch ausgebildete Sängerin, Tänzerin und Pianistin ist sie zugleich Erfinderin und Ausführende ihrer Songs, Choreographien und Theaterperformances. Die außergewöhnlichen nonverbalen Vokalrituale der Meredith Monk sind nur ein Teil der erstaunlichen Breite und Vielfalt ihrer über 50 Werke. Inhalte ihrer intermedialen Performances, die Tanz, Film, Theater und Musik verbinden, sind oft historisch und politisch ausgerichtet. Für Meredith Monk, die in den 60er Jahren Kontakte zur Happeningbewegung aufnahm, ist es nichts Ungewöhnliches, ihre Performances an den verschiedensten Orten aufzuführen. Z.B. fanden die drei Teile ihres Musiktheaterstücks „Vessel“, in dem sie sich mit dem Leben der heiligen Johanna auseinandersetzt, in New York und Berlin an verschiedenen Plätzen statt: in Berlin im Theater der Schaubühne, in einer Kreuzberger Disco und auf dem Ruinenplatz am Anhalter Bahnhof. Das Publikum wurde mit Bussen zu den Orten transportiert.

Unter den Musikerinnen ist der Star einer Multimediaperformance Laurie Anderson. Ihre Superperformance „United States“ von 1983 ist eine Collage von zahlreichen variablen Teilszenen, Bildern, Filmen, Musikstücken, Stories u.a. Laurie Anderson versteht „United States“ als eine Beschreibung der allgemeinen technologischen Umwelt, sowie als Darstellung des Versuchs der Leute, in dieser Umwelt zu leben. Die Sprach- und Bilderwelt, die sich in Laurie Andersons '1001 stories' kundtun, umschreibt ein Reservoir an alltagsnahen Identitätsmodellen. Wo ihre Songs und ihre Musik anzusiedeln sind, ist schwer zu sagen: zwischen Rock-Pop und Minimal Musik? Jedenfalls waren die Jazzfans beim Berliner

Jazzfestival 1988 verduzt, Laurie Anderson in den hehren Hallen der Philharmonie als Solointerpreten ihrer in deutscher Sprache gesungenen Songs zu erleben.

Die kaum überschaubare Vielfalt in der Entwicklung der Performance Art seit den 80er Jahren in USA und Europa zeigt nicht nur eine Ausweitung der szenischen Organisation, sondern auch in der organisatorischen und thematischen Anwendung der Medien. Hier erweist sich die Performance Art als eine wichtige Kunstform, da sie innovativ auf die Einflüsse der Massenmedien zu reagieren versucht. Vermag eine HighTech-Installation zu buntschillernden Effekten und sciencefictionartigen Sensationen zu verführen, so interessieren vielmehr die Perspektiven einer jüngsten Generation, gekennzeichnet durch eine hellwache Lebenshaltung, die die Signale eines antihumanen technologischen Mechanismus durchschaut und zu entideologisieren versucht. Rezeption und Kommunikation der Massenmedien sind heute so angelegt, daß Wirklichkeit und Mediensimulation ineinander zu verschwimmen drohen. Um die Totalität der Simulation aufzubrechen, werden in manchen Performances von Frauen und Männern Medien wie Video und Film zur Enthüllung einer spiegelbildlichen Absurdität eingesetzt. Installationen und Aktionen, die sich darauf beziehen, stehen im Wechselbezug zu den Live-Ereignissen. Durch Fragmentarisierung der Bilder, durch Überblendungseffekte, Projektionen von Musik und Umweltgeräuschen, Verfremdung von Bewegung, Verschiebung von Raum- und Zeitperspektiven wird eine Parodie der Mediensimulation inszeniert. Unter dem Kalkül der kollektiven Imagination und der Simulationsparodie, mit dem Blick auf Science-fiction und dem Individual-Mythos der Subkultur agiert ein neues „Theater der Spektakularität“. „Es handelt sich um eine Richtung, die die zeitgenössische Welt hyperreal darstellt, und ihre oberflächliche Härte und die spektakuläre Gewalt mit science-fictionartigen Zügen hervorhebt, die auf eine beunruhigende Zukunft anspielen.“¹²

Freilich bleibt die Frage, ob diese neuen Technologien eine Performance Art nicht zugleich an eine mediatisierte Welt ausliefern. Naiv wäre es, eine neue Technologie bloß zu verteufeln. Dies liefe letztlich auf eine falsche Konkurrenz mit der Ästhetik der traditionellen Kunst hinaus. Ihre produktorientierten Kunst- und Musikwerke sind längst vom ökonomischen Wettlauf eines Kunstmarkts und der Medienindustrie vereinnahmt worden. Neuere new-age-getönte Ideen einer Ganzheitlichkeit, der es um „ein neues Tätigkeitsfeld der Integration von gestalterischen Ideen der klassischen Intelligenz mit dem technologischen Know-how

¹² Giuseppe Bartolucci: Falsche Bewegung - Theater und Performance in Italien. In: Kunstforum, Bd. 58. 1983; S. 64

der Gegenwart“ geht¹³, verkennt die deutlich werdende Verklammerung der neuen Kommunikationstechnologien mit Industrie und Wirtschaft.

Wenn manche Künstler der Meinung sind, Kunst und Musik der Moderne seien gescheitert, „Kritik oder Utopie sein zu wollen“, so bleibt offen, ob „in der Anti-Kunst Chancen dazu weiterhin bestehen“¹⁴, wie sie z.B. in einer Aktionskunst versucht wird. Die große Utopie einer Befreiung der Kunst in den 60er Jahren, mit ihrem Versuch, sie ins Leben zu transformieren, gerät heute in den Strudel einer medien- und werbungsgetragenen Materialisierung des Sozialen, des Politischen und so auch der Kunst. Jean Baudrillard stellt fest: „Die Kunst ist heute überall in die Realität eingedrungen. Sie ist in den Museen, in den Straßen, in der heute umstandslos sakralisierten Banalität aller Dinge. Die Ästhetisierung der Welt ist total. Das ist der Austausch der verwirklichten Utopie.“ Seine Konsequenz: „Da schon alles freigesetzt ist, und wir heimgesucht werden und besessen sind von der Vorwegnahme aller Ergebnisse und der Verfügbarkeit aller Zeichen, aller Formen, aller Wünsche“, „und wir keine Hoffnungen auf ihre (die Utopie Vf.) Realisierung mehr hegen dürfen, bleibt uns nur übrig, sie zu hyperrealisieren in unbestimmter Simulation.“¹⁵

In diesem Dilemma zwischen Kunst, ihrer Kommerzialisierung und Medienvereinnahmung oder auch der Frage eines *déjà vu* stehen heute alle Künstler.

Und wie steht die Performance Art zu einer Kunst der Simulation - wenn es sie denn gäbe? Zumindest ist zu hoffen, daß sie ein Mittel sein könnte, die mediatisierte Welt transparent zu machen. Es könnte ihr gelingen „die Klischees der Massenkommunikation zu zerbrechen, ... weil sie den Körper in seiner Plastizität entfaltet und deshalb zweidimensionale Images auf ihre Totalität zurückführt und wiederum mediatisiert neue Qualitätsmaßstäbe zu setzen imstande ist“.¹⁶

Also doch eine Kunst der Simulation? Wenn, dann als „eine ironische Qualität, die mit jedem Mal den Schein der Welt wiedererstehen läßt, um ihn dann zu zerstören. ... aber man darf sich nicht zur Vernichtung, zur endgültigen Entropie

¹³ Florian Rötzer: Technoimaginäres - Ende des Imaginären. In: Kunstforum, Bd. 98. Ästhetik des Immateriellen. 1989; S. 57

¹⁴ Peter Weibel: Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst. In: Kunstforum, Bd. 98; S. 63

¹⁵ Jean Baudrillard: Towards the vanishing point of art. In: Kunstforum, Bd. 100. Kunst und Philosophie. 1989; S. 389

¹⁶ Lischka: Performance Art. A.a.O. S. 177

verleiten lassen, das Verschwinden muß lebendig bleiben - darin liegt das Geheimnis der Kunst und Verführung“.¹⁷

Dr. Gertrud Meyer-Denkman
Uhlhornsweg 35
2900 Oldenburg

¹⁷ Jean Baudrillard. A.a.O. S. 389